Por uma visão de música como performance

Alexandre Zamith Almeida

Resumo: Este artigo propõe reflexões sobre performance e interpretação musical na música de concerto ocidental, buscando salientar aspectos como a visão de música como processo aberto, colaborativo e imponderável, e o entendimento de performance musical enquanto ato no qual a obra se integraliza com qualidades singulares. Após considerar os efeitos da notação musical enquanto elemento decisivo aos desenvolvimentos assumidos pela música ocidental, reconhece os riscos de uma idolatria ao texto musical. Assim, contrapõe à visão de música como texto a ótica integradora de música como performance, como um processo dinâmico e que contempla de forma igualitária seus diversos agentes. Por fim, reconhece impactos da música nova à interpretação musical, com ênfase na progressiva conquista da sonoridade, em torno da qual a música se reafirma como arte performativa e na qual composição e interpretação musical se tornam instâncias ainda mais irmanadas.

Palavras-chave: Interpretação musical. Performance musical. Notação musical.

Title: A view of music as performance.

Abstract: The purpose of this essay is to reflect on musical performance and musical interpretation of Western Music, seeking to emphasize aspects like the view of music as an imponderable, collaborative process, and the understanding of musical performance as an act in which the work completes itself with unique qualities. After considering the effects of musical notation as a decisive element to the development undertaken by Western Music, it recognizes the dangers of an idolatry of the musical text. Thus, this essay opposes the view of music as text to a more inclusive perspective of music as performance, as a dynamic process which considers, equally, its different agents. Finally, it identifies the impacts of New Music in the musical interpretation, with emphasis on the progressive achievement of sound, in which music reassures itself as a performing art, and where composition and musical interpretation become closer to each other.

Keywords: Musical interpretation. Musical performance. Musical notation.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

A música de concerto ocidental, apesar de sua forte tradição textual e seu vínculo à partitura enquanto documento fixador, tem sido progressivamente mais aceita como expressão que apresenta valioso grau de dinamismo e variabilidade por conta de sua dimensão performativa. Entretanto, um reconhecimento da relevância dos fatores de performance na prática e nos estudos da música ocidental não deve implicar em uma apologia à figura do intérprete musical, mas sim considerar todos os elementos que proporcionam e participam, de maneira mais ou menos explícita, da performance.

Para tanto, faz-se pertinente a definição de performance proposta por Paul Zumthor[1]. Para Zumthor (2007: 50), performance é o ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto – e portanto de seu(s) autor(es) –, intérprete e ouvinte. Baseados nesta noção, podemos visualizar uma distinção fundamental entre performance musical e interpretação musical, entendendo a primeira como momento global de enunciação que abarca todos os agentes e elementos participantes, e a segunda alusiva exclusivamente às atividades do intérprete musical.

Outras distinções entre performance e interpretação musical podem ser ressaltadas. Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis. Além disso, a noção de interpretação musical requer a pré-existência de um texto, de algo a ser interpretado, ao passo que performance abarca poéticas musicais que não pressupõem um enunciado previamente estabelecido.

Importa-nos, sobretudo, reconhecer que, assumindo seus fatores de performance, a música admite a condição – contra a qual por vezes ainda se debate – de que "cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda" (ZUMTHOR, 2005: 49). Por conseguinte, a qualidade essencial de toda performance é, segundo Zumthor, a *reiterabilidade não redundante*, uma reiterabilidade que se apega à normatização imposta por um texto, mas que se flexibiliza diante das imprevisíveis variáveis de performance. São justamente essas variáveis que preservam resquícios de oralidade na música ocidental e nos remetem ao que Pierre Schaeffer definiu como *resíduo contingente*: o único particular e concreto que a partitura,

[1] Medievalista suíço-canadense nascido em 1915, também poeta, romancista e estudioso das poéticas vocais, sobretudo da poesia medieval. Suas pesquisas referentes à noção de performance, especialmente a vocal, enquanto momento cristalizador da forma de uma obra artística proliferaram em profundas considerações acerca de recepção, leitura, obra, texto, vocalidade e nomadismo.

mesmo que esgote o conteúdo de seus símbolos e as previsões implícitas, não pode determinar (SCHAEFFER, 1998: 187).

Relevância e riscos da notação musical

Tratar de performance e interpretação na música de concerto ocidental requer a consideração de um de seus fatores mais distintivos: a notação musical. A esta música, a notação assumiu extraordinária relevância não apenas por ter favorecido e direcionado desenvolvimentos específicos, mas também, em frutífera reciprocidade, por ter surgido e evoluído atendendo a demandas oriundas destes mesmos desenvolvimentos. Além do mais, a notação ofereceu à música ocidental o que pode ser considerado seu principal elemento documental antes do advento do registro sonoro: a partitura, sobre a qual se desenvolveram nossas práticas interpretativas e se estabeleceu um imenso campo de diálogo e articulação entre compositores, intérpretes, estudiosos e, sobretudo, entre épocas musicais distintas.

Sob a ótica composicional, a notação ofereceu a possibilidade de elaboração e registro de construções abstratas provavelmente impensáveis em situação de oralidade. Sob a ótica das práticas interpretativas, ofereceu prescrição e normatização, mas também significativas margens interpretativas[2].

Entretanto, uma excessiva valorização das atribuições da notação pode nos expor a dois riscos correlatos. O primeiro deles nos induz a uma decepção: investimos tanta autoridade à notação, acreditando que ela possa abarcar minuciosamente os mais diversos aspectos musicais e sonoros, que decepcionamo-nos com seus resultados. Acusamos, então, várias deficiências, quando na verdade o próprio recurso notacional jamais se propôs a tão complexas atribuições. Nosso sistema tradicional de notação musical se desenvolveu como uma ferramenta de fixação de intervalos, distâncias e relações, especialmente relações mensuráveis de alturas e de durações, e não como descrição, representação ou determinação fiel e minuciosa dos diversos aspectos sonoros e musicais (mesmo porque o universo sonoro e seus dinamismos só seriam amplamente reconhecidos a partir do surgimento de tecnologias de registro e reprodução sonoros no século XX). Seu desenvolvimento histórico se deu em concordância com a demanda por um controle rigoroso e mensurado das proporções de alturas e durações, e não por uma representação densa dos eventos sonoros (ainda que sugira alguns aspectos contínuos por meio de

[2] Observamos que a notação é tão inerente à musica de concerto ocidental que até mesmo a subtração de suas tradicionais atribuições imprime posturas e consequências poéticas relevantes, como nos revela as diversas propostas de indeterminação, grafismos e métodos notacionais alternativos.

indicações de processos gradativos como ralentandos, acelerandos, crescendos, diminuendos, glissandos etc.). É justamente da precariedade da notação musical, de seu caráter sumário, que emerge as atribuições mais preciosas da interpretação e performance musical, concernentes ao preenchimento e adensamento daquilo que a notação segmenta.

Um segundo perigo na excessiva valorização da notação musical é a confusão entre partitura e obra, ou seja, a idolatria ao texto, a crença de que ele se basta por supostamente comportar e cristalizar todos os aspectos do que se entende por obra musical. Como efeito, a obra entendida como texto é considerada objeto estático, em detrimento de todo o dinamismo que proporciona em situação de performance. De fato, é difícil negar o valor da partitura como suporte eficaz de aspectos estruturantes e normativos de uma obra musical, mas é inegável que a abordagem de uma obra se aprofunda ao considerar não apenas o que nela há de texto fixo, mas também sua instabilidade que proporciona uma multiplicidade de resultantes interpretativas a partir de uma única partitura.

Música como performance: música no tempo

Nota-se que a tradição da partitura potencializa a visão de obra enquanto estrutura abstrata, congelada em suposto estado de pureza, fora do tempo e de suas contingências. Em contraposição a esta visão estão as investigações que se interessam pela manifestação musical considerada em seu dinamismo, distendida no tempo e sujeita a variâncias em diversos graus de imponderabilidade. Dentre estas posturas investigativas está a musicologia voltada à música como performance, da qual citamos como importante representante o *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM). Este centro envolve instituições como University of London e University of Sheffield, pesquisadores como Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson, John Rink e Carol Chan e seu objetivo é, prioritariamente, o de promover o estudo musicológico a partir de gravações. Vale reproduzirmos aqui parte do texto apresentado na sua página eletrônica:

> A abordagem musicológica tradicional vê a música como texto escrito e reproduzido em performance. Mas muitas músicas não existem enquanto texto escrito, circulando apenas na forma de gravações. E mesmo quando a música existe como texto escrito,

> intérpretes exercem um papel fundamental na criação da experiência que, para a maioria das pessoas, é a música (CHARM, [s.d.], tradução nossa)[3].

Foi com o propósito de exceder a visão rigorosamente textual e estruturalista do fato musical e considerá-lo também em seu dinamismo (tanto *poiético* quanto *estésico)* que Nattiez recorreu à Teoria Semiológica Tripartite de Jean Molino, a qual propõe considerar, além do nível estrutural de uma obra, "as estratégias de criação que originaram tais estruturas (poiética) e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (estésica)". Nattiez reconheceu uma suplantação da abordagem estruturalista, relacionando a figura mítica de Cronos à música na sua manifestação concreta e temporal e a de Orfeu a uma suposta essência musical estrutural, acrônica e ideal:

> [...] testemunhamos a vitória de Cronos. A derrota mítica de Orfeu significa tanto o retorno dos atores – o compositor, o ouvinte –, temporariamente excluídos do estudo do fato musical total pela ótica estruturalista, quanto o retorno da temporalidade, historicidade e linearidade na concepção e escuta das obras musicais (NATTIEZ, 2005: 65).

Acrescentamos a esta constatação o retorno também do intérprete, deste terceiro ator a quem – em se tratando de música instrumental/vocal – cabe apresentar e distender a obra linearmente no tempo, e cuja atividade agrega concretude sonora a estruturas abstratas. Entretanto, esta articulação dos planos abstrato e concreto efetuada pelo intérprete e consolidada em performance não raro é vista como nociva e conflituosa. É uma visão de certa forma negativa, por sugerir que sempre algo se perde, que o fato musical parte de uma construção ideal e abstrata – a composição – que, uma vez registrada em partitura, é deturpada nas intermediações da interpretação e da performance[4]. Sob essa ótica, o intérprete seria, na melhor das hipóteses, um mal necessário, como acusam as palavras de Arnold Schoenberg, que hoje soam tão aristocráticas: "O *performer*, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas

---

[3] Texto original: "The traditional musicological approach is to see music as a written text reproduced in performance. But much music does not exist in the form of a written text, circulating purely in the form of recordings. And even when music does exist as a written text, performers play an essential role in creating the experience that, for most people, *is* the music." (CHARM, [s.d.])

[4] É inevitável lembrarmos aqui da noção de "aura" proposta por Walter Benjamin, segundo a qual a obra de arte possui uma suposta essência que se perde na sua reprodução – em nosso caso, na performance (Cf. BENJAMIN, 1986: 165-196).

interpretações tornam a música compreensível a uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa" (SCHOENBERG apud COOK, 2006: 5).

Esta situação conflituosa instigou também posturas radicais por parte de grandes intérpretes, dentre elas a do pianista canadense Glenn Gould. Uma das mais lendárias personalidades musicais do século XX, Gould abandonou os palcos de concerto justamente por questionar o aspecto circunstancial que envolve as obras musicais em situação de performance. Seu ideal de escuta musical como êxtase não era compatível às contingências de performance, ao ruído da plateia, à nota errada, nem tampouco à relação – a seu ver hostil – entre público e concertista. Sua busca pela manifestação a mais imaculada possível da arquitetura estrutural de uma obra o conduziu aos estúdios de gravação, nos quais se desconstrói a noção de performance ao eliminar o que nela há de circunstancial: cria-se um ambiente acústico ideal, elimina-se os ruídos, corrige-se os excessos e os erros, edita-se e, com isso, cristaliza-se uma performance ideal que – como bem observou Cook (2006: 14) – jamais existiu.

O ideal estrutural de Gould se manifestou, sobretudo, na sua atração pelas construções contrapontísticas, e o levou a desprezar aspectos que acreditava obscurecê-las, tais como o timbre, a pedalização e, em última instância, a própria sonoridade:

> Há em Gould uma desconfiança em relação ao timbre e à instrumentação, bastante característica do estruturalismo musical. Ele refere-se à "sublime indiferença instrumental" de Bach, de quem, a propósito dos Concertos de Brandenburgo, afirmou: "Estou convencido de que ele considerava aqueles instrumentos – e, por sinal, teria feito o mesmo em relação ao piano – como veículos convenientes de anotar e tocar estruturas que, em sua mente, eram antes, e acima de tudo, estruturas e só de maneira secundária, estudos de sonoridade[5]" (NATTIEZ, 2005: 99).

O entendimento de que a nossa música de concerto pode induzir a esse imaginário dualismo estrutura/sonoridade (o qual pode também ser expresso nos termos partitura/performance) é correlato à constatação de que sua tradição do texto impôs exageros como o de se supor prescindível a própria manifestação sonora da obra musical e,

[5] Esta opinião de Gould se fortalece diante do fato de Bach não ter especificado a instrumentação em sua música mais abstrata, da qual *A Arte da Fuga* é um exemplo. A indiferença de Bach diante da especificação da instrumentação não sugere em absoluto uma poética de indeterminação (tal qual seria proposta no século XX), mas sim um interesse voltado prioritariamente a uma arquitetura musical absolutamente abstrata, na qual diversos aspectos da sonoridade não tinham tanta relevância.

por conseguinte, de se acatar compositor e intérprete como agentes antagônicos. Entretanto, a música pode ser bem melhor compreendida enquanto expressão que, em performance, dilui a suposição do dualismo abstrato/concreto e a segregação entre compositor, intérprete e ouvinte, que passam a ser compreendidos como agentes colaboradores e co-criadores. Nesta visão, a obra musical passa a ser entendida como "um continuo de possibilidades, um objeto possível que se completa no ouvinte" (ZAMPRONHA, 2000: 249).

A performance musical como fricção de épocas

Até este ponto, nossa visão de música como performance explicitou dois aspectos, que podem ser assim sintetizados: (1) toda e qualquer obra musical é, em variados graus, dinâmica e aberta, por conta de seus fatores de performance; (2) toda e qualquer obra musical é coletiva, integralizada por uma somatória de ações e agentes que se conjugam em performance, de maneira que "compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irredutivelmente social" (COOK, 2006: 11).

Mas há ainda um terceiro aspecto relevante: o de que toda obra, independentemente de sua data de composição, possui uma contemporaneidade. Isto porque a obra é portadora de aspectos instáveis que se condicionam não à sua data de composição, mas ao momento e contexto de cada performance. É, portanto, uma contemporaneidade que se funda na contemporaneidade do intérprete, na contemporaneidade do ouvinte e na contemporaneidade do contexto atual que preserva a relevância artística da obra e de sua performance hoje. A obra musical, por conseguinte, se preserva ao mesmo tempo em que se renova a cada performance, o que nos remete à já citada noção de *reiterabilidade não redundante* proposta por Zumthor. Reforça-se, assim, a suposição de que a obra possui elementos que preservam sua identidade ao pretenderem-se fixos e elementos instáveis que a redefinem a cada performance. Porém, o fato musical não é tão simples: seus elementos e aspectos são intrincadamente interatuantes, seus atributos se confundem, de maneira que, como veremos, torna-se difícil definir a notação como a parte exclusivamente fixa e a performance como a exclusivamente variável.

Sabemos que a notação pode propor variados graus de ambiguidade e dinamismo interpretativos, a começar pelo fato de se fundamentar em signos – e "o signo não existe enquanto entidade independente e estável, ele é o próprio processo dinâmico de representação" (ZAMPRONHA, 2000: 139). Além disso, vários sistemas e métodos de notação musical contemporâneos – sobretudo os que envolvem recursos de indeterminação, grafismos, sugestões à improvisação e demais formas de abertura –

almejam justamente uma ampliação das margens de interpretação sígnica, quando não uma completa abdicação de qualquer convenção interpretativa ou de leitura unívoca.

Na mesma medida em que a notação pode tornar-se instável, a própria performance pode apresentar fortes tendências a se fixar nos casos em que a interpretação musical assume o papel de um segundo texto, cristalizando-se e tornando-se altamente pré-determinada por informações extrapartitura de caráter quase legislatório. São exemplos os exageros das chamadas tradições ou escolas interpretativas, as quais apregoam maneiras supostamente corretas de se interpretar este ou aquele compositor, e buscam a restrição – e não a potencialização – das multiplicidades de interpretação, tendo como efeito questionável a fixação de verdadeiros maneirismos interpretativos.

Não há na consideração acima qualquer crítica às práticas interpretativas historicamente fundamentadas. A pesquisa histórica e a observação de dados sobre as práticas interpretativas contemporâneas à criação das obras contribuem inegavelmente para uma aproximação pertinente entre as interpretações atuais de obras do passado e as expectativas de seus respectivos compositores. Sobretudo, revelam a vasta gama de soluções possíveis para diversas problemáticas ou ambiguidades interpretativas. O perigo emerge dos dogmatismos, que pretendem convergir todas as possibilidades interpretativas de uma obra para um único ponto considerado musicalmente legítimo. Resulta das posturas mais dogmáticas sempre uma dose de insatisfação, pois a crença inflexível de que a única maneira aceitável de se tocar ou de se ouvir uma obra é fazê-lo tal e qual à época de seu surgimento esbarra na impossibilidade de se reconstruir um "ouvido de época", bem como no fato de que o mais valioso produto de uma performance não é a reconstrução fiel de uma época, mas sim o fomento de um diálogo e de uma fricção entre épocas.

Neste ponto, são relevantes as considerações acerca da interpretação musical traçadas por Theodor Adorno, registradas por meio de apontamentos e esboços catalogados e publicados em 2001 sob o título *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion (Em Torno de uma Teoria da Interpretação Musical)*. Em linhas gerais, Adorno reconhece como essência da obra a sua historicidade inerente: "lei imanente que a faz mudar ao longo do tempo, levando a diferentes etapas da solução do problema que ela encerra" (CARVALHO, 2007: 18). O substrato essencial de uma obra seria justamente seu desenvolvimento no tempo, seu dinamismo em seu devir histórico. Trata-se de um dinamismo que se manifesta, sobretudo, na performance musical, quando o plano de significação proposto pela partitura é conjugado ao contexto atual e singular de cada intérprete e de cada ouvinte. É o dinamismo resultante da articulação entre estes planos que fundamenta a consideração de que "o gesto imanente da música é sempre atualidade" e, por conseguinte, "os mais antigos signos musicais são para o agora, e não para o outrora"

(ADORNO apud CARVALHO, 2007: 19). A obra, por conseguinte, é sempre algo inconcluso, um organismo vivo, e a missão da interpretação consiste, como bem observa Carvalho (2007: 35), "em realizar essa historicidade imanente da composição, contra a tradição que a oculta".

A expressividade da interpretação musical

Importa-nos reconhecer a música como uma arte de performance, sem, com isso, fazer uma desmedida apologia à figura do intérprete. Cook (2006: 8) já alertou para o perigo de, ao se questionar a tradição do texto reificado, valorizar-se excessivamente a execução da obra: "Ao invés de 'fetichizar' o texto, […] 'fetichiza-se', então, a performance"[6].

Essa busca por uma valorização da performance por meio do reconhecimento das atividades do compositor, do intérprete e do ouvinte passa pela consideração de todos como agentes expressivos. Entretanto, a expressividade interpretativa tem sido equivocadamente relacionada a noções vagas de sentimentos e emoções, quando na verdade é muito mais correlata ao universo sensório. Torna-se, portanto, relevante a fundamental distinção entre sensação e sentimento, proposta por quem tanto defendeu a noção de música absoluta: "Sensação é a percepção de uma determinada qualidade sensível: de um som, de uma cor. Sentimento é tornar-se consciente de uma incitação ou impedimento do nosso estado anímico, portanto, de um bem-estar ou desprazer" (HANSLICK, [s.d.]: 15). A expressividade na interpretação musical está vinculada fundamentalmente a sensações, ao universo sensível, a qualidades sonoras, a nuances de timbres, modos de ataque, intensidades e tempo. Não implica obrigatoriamente em remissões extrínsecas (ainda que não impeça que estas possam permear o complexo processo receptivo). É uma expressividade vinculada à transmissão de aspectos imensuráveis, impossíveis de serem transmitidos pela notação, mas concretos e internos à música enquanto manifestação sonora, porque dizem respeito à produção viva do som e às imprevisíveis ações e reações humanas envolvidas. Por meio do reconhecimento dessa expressividade, reafirma-se o valor dos aspectos concretos e da matéria sonora na manifestação musical.

[6] Salienta-se que, nesta citação, a noção de performance parece referir-se ao que entendemos neste trabalho como interpretação musical, ou seja, exclusivamente às atividades do intérprete na execução da obra musical.

Música nova e performance musical: confluência em torno da conquista da sonoridade

É difícil delimitarmos cronológica ou esteticamente a música nova, pois esta não estabeleceu um marco inicial nem um direcionamento único, mas sim emergiu gradualmente e se afirmou em uma multiplicidade de desenvolvimentos e poéticas composicionais. Entretanto, certamente podemos considerar dentre seus principais impulsos a suplantação da hegemonia do sistema tonal e a busca por novos materiais sonoros (potencializada pelo desenvolvimento de novas tecnologias de produção, registro e manipulação sonora).

Tanto a busca por novos sistemas e métodos de organização musical como o desenvolvimento de novas tecnologias fomentaram posturas composicionais mais atentas aos diversos parâmetros sonoros e progressivamente mais interessadas no amplo universo sonoro, excedendo à tradicional noção de "nota musical". Neste sentido, é precisa a observação de Cristóvam Augusto de Carvalho Sobrinho:

> Webern fundamenta seu ideário nas correlações música-linguagem e música-natureza, sustentando a dimensão *linguística* e *natural* da música, e, nesse movimento, entende respaldar o surgimento da "música nova", resultante, afirma, da *evolução* da história da música, que é *a história da apropriação progressiva dos sons naturais*. (SOBRINHO, 2008: vii).

Assim, se o pensamento composicional tradicional privilegiava o planejamento de relações e estruturas de alturas distribuídas em um tempo mensurado, delegando em grande parte os demais aspectos da concretude sonora, suas qualidades e nuances, aos intérpretes, a música nova apresentou como uma de suas virtudes a amenização desta descontinuidade na prática musical ocidental. Podemos citar diversas técnicas e poéticas composicionais desenvolvidas no século XX que consideram o som em suas várias qualidades e de maneira distinta da abordagem que direcionou a composição musical até o século XIX: a noção de *klangfarbenmelodie*, o avanço do método serial aos diversos parâmetros sonoros, a música eletroacústica e suas possibilidades de síntese e manipulação de sons, as técnicas estendidas que ampliaram os horizontes sonoros dos instrumentos tradicionais, a profunda imersão no universo da sonoridade efetuada por compositores como Giacinto Scielsi e a poética espectral.

Desenvolvimentos como estes foram certamente impactantes à interpretação e performance da nova música instrumental/vocal, a começar por aspectos envolvendo

notação e leitura musical. Pois, conforme os avanços composicionais propunham sons e relações sonoras mais complexos, mais o sistema de notação tradicional se revelava incompatível com as novas demandas. Assim, na medida em que as construções rítmicas se tornaram mais irracionais e aperiódicas, os registros considerados em maior amplitude, as expectativas sonoras a partir de instrumentos tradicionais dilatadas e os demais parâmetros sonoros representados de maneira cada vez mais minuciosa, a afinidade entre o pensamento composicional (a escritura) e a notação musical (a escrita) – bem como entre a notação e sua leitura – foi se tornando mais problemática. Por conseguinte, a leitura musical de grande parte do repertório contemporâneo tornou-se tarefa de alta exigência e propôs novos desafios a seus intérpretes. Isso não se deve apenas ao aumento da complexidade notacional, mas também à multiplicidade de escrituras na música nova. Diante de uma obra contemporânea, o intérprete se confronta com um universo musical em grande parte singular e novo, ao contrário da prática interpretativa na música tradicional, que lida com uma escritura histórica, amplamente decodificada e compartilhada.

Vale considerar, entretanto, que a reduzida compatibilidade entre a notação tradicional e muitas escrituras contemporâneas, bem como a consequente problematização da leitura musical, foi por vezes contornada pelo desenvolvimento de métodos notacionais novos e alternativos. Mas estes, por sua vez, impuseram novos problemas. Diante da não padronização desses vários métodos, a leitura musical passou a exigir que o instrumentista decodifique e repertorie novos signos, se veja às voltas com complexas bulas e instruções e, sobretudo, desenvolva tal familiaridade com cada novo código a ponto de proporcionar um satisfatório automatismo entre a visualização destes novos signos, as ações físicas por eles prescritas e suas resultantes sonoras.

Por outro lado, nem a menor compatibilidade entre notação tradicional e muitas escrituras contemporâneas nem a multiplicidade de novos métodos notacionais se revelam como aspectos negativos. Ao contrário, o conflito entre novas escrituras, notação e leitura foi criativamente explorado por compositores que souberam reconhecer nestes embates ferramentas valiosas à manipulação composicional de multiplicidades e ambiguidades desde sempre inerentes à nossa música[7]. Além disso, tanto quanto a notação tradicional foi compatível à escritura tradicional, os novos métodos notacionais propuseram uma nova

[7] Exemplos notáveis destes compositores são Bryan Ferneyhough, que, ao acatar o recurso de uma notação excessivamente saturada e minuciosa, impôs um teor de indeterminação ao delegar ao intérprete decisões sobre o que seria realmente exequível, e Karlheinz Stockhausen, que lançou mão, sobretudo em *Klavierstück XI,* de estruturas rítmicas extremamente complexas e sua notação consequentemente intrincada, explorando justamente a impossibilidade de o intérprete executá-las com absoluta precisão e gerando, com isso, variados graus de propositais desvios de performance.

coerência com o pensamento musical contemporâneo, a saber: a uma multiplicidade de poéticas e escrituras, uma multiplicidade de métodos notacionais.

Importa-nos reconhecer que, diante de tão amplo horizonte de poéticas, escrituras e notações, ao que se soma o frescor que envolve tudo o que é recente, é inevitável que a música contemporânea não se atenha a tradições interpretativas. É verdade que se acreditou, nos primórdios da música nova, em uma postura interpretativa supostamente adequada a esta música, a qual seria a de uma leitura a mais objetiva possível do texto musical, defendida por compositores dentre os quais Arnold Schoenberg e Igor Stravinsky. Entretanto, tal ótica não se confirmou, do que são testemunhos as sugestões expressivas oferecidas por Anton Webern sobre seu Op. 27 ao pianista vienense Peter Stadlen, as quais induzem, segundo Jonathan Dunsby (2007: 50), a uma interpretação "muito semelhante à que esperaríamos referente à música de, digamos, Chopin ou Debussy". Portanto, se há alguma constante nas práticas interpretativas da música nova, esta é justamente a ausência de um amplo rastro interpretativo, o que favorece a possibilidade de um diálogo mais direto e absoluto com a obra e com cada uma de suas performances.

Tais considerações podem nos induzir a uma exaltação acrítica à música contemporânea, de uma ingênua visão segundo a qual o novo seria sempre o melhor. Entretanto, nossa intenção é a de destacar qualidades, concernentes à sua interpretação e performance, que a música nova assume por conta de sua contemporaneidade e que sequer sabemos se e o quanto serão preservadas.

Inquestionável, entretanto, é o fato de a composição contemporânea ter assumido aspectos da concretude sonora e fatores de performance outrora delegados à interpretação musical. Há um valioso contributo nisso: se tradicionalmente cabia ao intérprete agregar qualidades concretas e densas ao traçado abstrato e descontínuo de uma composição musical, a música nova propôs – por meio da ampla consideração da sonoridade – uma articulação ainda mais íntima entre composição e interpretação musical, tornadas instâncias musicais ainda mais irmanadas em torno da performance e da materialidade sonora.

Referências

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.

CARVALHO, M. A Partitura como espírito sedimentado: em torno da teoria da interpretação musical de Adorno. In: MONTEIRO, F.; MARTINGO, A. *Interpretação musical*:

teoria e prática. Lisboa: Edições Colibri; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2007. p. 15-36.

CHARM: Centre for the History and Analysis of Recorded Music. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. Disponível em <http://www.charm.rhul.ac.uk/about/about.html>.

COOK, N. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Per Musi*, n. 14, p. 5-22, 2006. Disponível em <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/Num14_cap_01.pdf>. Acesso em 24/03/2010.

DUNSBY, J. Webern e estudos em interpretação musical: qual a questão?. In: MONTEIRO, F.; MARTINGO, A. *Interpretação musical*: teoria e prática. Lisboa: Edições Colibri; Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2007. p. 47-62.

HANSLICK, E. *Do belo musical:* uma contribuição para a revisão da estética musical. Lisboa: Edições 70, s/d.

NATTIEZ, J. *O combate entre Cronos e Orfeu*: ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales.* Madrid, Alianza Editorial: 1998.

SOBRINHO, C. *Das conferências de Anton Webern*: uma reflexão estética. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

ZAMPRONHA, E. *Notação, representação e composição:* um novo paradigma de escritura musical. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Alexandre Zamith Almeida é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (bolsista Capes), Mestre em Artes pela mesma instituição (bolsista FAPESP) e Bacharel em Música pela Universidade de São Paulo. Como instrumentista, enfatiza a música dos séculos XX e XXI, bem como a prática improvisatória, tanto instrumental quanto conjugada a processamentos eletrônicos em tempo real. Foi Professor Adjunto da Universidade Federal de Uberlândia e coordenador do seu Núcleo de Performance e Práticas Interpretativas em Música. alex.za.al@gmail.com